

УДК 18:7.01

Стоян Світлана Петрівна
кандидат філософських наук,
доцент кафедри соціології
Національного авіаційного університету
e-mail: ss toyan@mail.ru

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ: ВІД СИМВОЛІЗМУ ДО РЕАЛІЗМУ

У статті автор досліджує особливості культурних трансформацій, що відбуваються у добу Відродження в Італії та призводять до суттєвих змін в образотворчому мистецтві цього періоду. Вони полягають у відході від принципів середньовічної символіко-алегоричної образності на користь реалістичних принципів.

Ключові слова: символізм, реалізм, образотворче мистецтво, образ, гуманізм, античність.

Стоян Светлана Петровна, кандидат философских наук, доцент кафедры социологии Национального авиационного университета

Изобразительное искусство Итальянского Возрождения в контексте культурных трансформаций: от символизма до реализма

В статье автор исследует особенности культурных трансформаций, которые происходят в эпоху Возрождения в Италии и приводят к существенным изменениям в изобразительном искусстве этого периода. Они заключаются в отходе от средневековой символическо-аллегорической образности в сторону реалистических принципов.

Ключевые слова: символизм, реализм, изобразительное искусство, образ, гуманизм, античность.

Stoian Svetlana, Ph.D., docent of department of sociology in the National Aviation University

Fine art of the Italian Renaissance in the context of cultural transformations: from symbolism to realism

The timeliness of the investigation consists in a clarification of key peculiarities of visual language in the Renaissance that gradually moves from symbolic picturesqueness to allegorical-realistic forms. However, the transformation of the symbolic mystical worldview in the Middle Ages and transition to the primacy of scientific rationality and individualism are not completely manifested in the single-valued characteristics for all geographical and cultural localizations of the Renaissance, for example, of the Italian and the Northern Renaissance. Within the framework of the latter the symbolic trends in the creation of northern artists assume peculiarly colored and unique shapes.

The object of the article is to study the essential stages of transformation in the visual arts of the Renaissance concerning its moving away from symbolic picturesqueness and peculiarities of these processes in the territory of the northern countries, which remain significantly committed to the symbolic language.

In contrast to the Italian Renaissance, Northern Renaissance demonstrates the adherence to symbolically figurative language that combines with the basic innovative methods. The works of H. Bosch demonstrate the symbolic Christian worldview of the northern countries of Europe, which did not so rapidly break link to the mystical religious traditions of the Middle Ages that were added with alchemic, astrologic and other esoteric knowledge of that time. Peter Bruegel is also under the influence of Bosch's works. He created his early works in a similar symbolically phantasmagoric manner. The works of German genius, A. Dürer, who succeeds in combining the innovation technology with the symbolically allegorical performance, symbolically embody the theme of death and inconstancy of all living beings.

Keywords: symbolism, realism, art, image, humanism, antiquity.

Актуальність розвідки полягає у з'ясуванні ключових особливостей візуальної мови у добу Відродження, що поступово відходить від символічної образності у бік алегорично-реалістичних форм. Трансформація символіко-містичного світобачення Середньовіччя й перехід до примату наукової раціональності й індивідуалізму, однак, не постають абсолютно однозначними характеристиками для усіх географічно-культурних локалізацій Відродження, наприклад, Італійського і Північного. У межах останнього символічні тенденції у творчості північних митців набувають своєрідно-зabarвлених і неповторних форм.

Дослідженням трансформаційних змін в образотворчому мистецтві доби Відродження займались О. Бенеш, А. Варбург, Г. Вольфін, О. Ф. Лосєв, Є. Е. Леванов, Е. Панофський, Ю. Романенкова, О. В. Блінова та інші.

Мета статті – дослідити основні етапи трансформації образотворчого мистецтва доби Відродження щодо його відходу від символічної образності, а також особливості цих процесів на теренах Північних країн, що у значній мірі зберігають прихильність до символічної мови.

Перехід до нової візуальної мови у добу Відродження є досить складним, неоднорідним, нелінійним процесом, підґрунтя якого починає зароджуватися за часи пізнього Середньовіччя, адже готичний стиль у мистецтві, на думку О. Лосєва, доречно розглядати вже крізь призму гуманістичного мислення. Зростання ролі людини, її індивідуалістичне піднесення й устремління до небес в усвідомленні своєї богообраності й причетності до потенцій божественної творчості, візуалізуються в гостроконечних обрисах готичного собору, що усією своєю конструкцією спрямований до небес. Поступовий відхід від символіко-містичного світобачення Середньовіччя й перехід до примату наукової раціональності й індивідуалізму також при прискіпливому розгляді не постають абсолютно однозначними характеристи-

ками для усіх географічно-культурних локалізацій Відродження, наприклад, Італійського і Північного, унаочнюючи при цьому нелінійність його розвитку й неможливість однозначного застосування усіх без винятку глобальних рис цієї епохи.

Як зазначає Лосев, навіть на італійських культурних теренах індивідуалістські інтенції відрізняються своєю суперечливістю й, у решті решт, призводять до глибокої кризи й розуміння обмеженості людських можливостей. Неоплатонічне підґрунтя італійської візуальної реалістичної образності, на противагу розгляду мистецтва цієї доби крізь призму лише практично повного заперечення символічної умовності та її виродження на алегоризм, перетворює тілесну красу ренесансних творів на живий символ божественної мудрості у душі Плотіна, що виявляється у цьому світі через посередництво митця. Звісно, непотрібно при цьому забувати про дійсне переформатування творчого світовідчуття та його максимального зацікавлення реальними проявами природної дійсності, художнім відображенням якої й постають ренесансні твори, втілюючи у своїх образах переосмислені античні уявлення про красу і гармонію, що вже базуються не на умоглядних принципах Середньовіччя, а мають чітко окреслене науково-математичне підґрунтя. Розширений пласт знань, які набувають тогочасні художники, використовується задля максимально точної візуалізації усіх нюансів людської природи й "математика спрямовується на ретельний вимір людського тіла; якщо античність ділила зріст людини на якісь там шість або сім частин, то Альберті з метою досягнення точності у живописі й скульптурі розподіляє його тепер на 600, а Дюрер згодом – й на 1800 частин" [1, 49]. На відміну від середньовічного майстра, перед яким не поставала проблема максимально реалістичної передачі людської тілесності, що зображувалась максимально умовно, підкреслюючи цим важливість духовної складової, ренесансний художник переходить до повноцінно-реалістичної тілесності, завдяки чому, за свідченням Лосева, трьома основними пріоритетами у мистецтві постають: людське тіло, трьохмірність і рельєфність зображень й дівра до людського зору.

Ще однією надзвичайно важливою ознакою, що відрізняє мистецтво Відродження від середньовічних творів є широкомасштабне застосування перспективи, перші кроки до якої здійснює у період Проторенесансу Джотто. На думку Е. Панофського, "якщо і в історії мистецтва скористатися вдало винайденим терміном Ернеста Кассіра, її можна визначити як одну із "символічних форм", через які "духовно значущий зміст пов'язаний із конкретним чуттєвим знаком і цьому знаку внутрішньо притаманний" [2, 46]. І особливості цієї перспективи, а не просто факт її наявності, можуть змістовим чином характеризувати ту чи іншу художню епоху. Образотворче мистецтво Ренесансу, з одного боку, продовжує звертатися до християнських релігійних сюжетів, але, з іншого боку, за принципами реалізації цього завдання, кардинально відрізняється від середньовічної практики, що призводить, на думку Панофського, до того, що "перспективізм у релігійному мистецтві виключає сферу магічного, де художній твір сам по собі є чудотворним, і сферу догматично-символічного, де художній твір свідчить про диво або передрікає його" [1, 278]. Завдяки перспективі на перший план виходить сфера психологічного й мистецтво набуває можливості відкрити усе багатство індивідуального внутрішнього світу людини.

Символічний контекст практично зникає у подібних творах, у кращому випадку перероджується на раціональний алегоризм. Таким чином, виходячи із того, що образотворче мистецтво на основі концепції Кассіра ми визначаємо як символічну форму, яка у різні історичні періоди розвитку європейської культури, у свою чергу, характеризується домінуванням своїх складових – символічної, класичної й некласичної форми мистецтва, які також складаються із значної кількості різномірних символічних форм, одні із різновидів яких, притаманні Ренесансу, ми можемо визначити як суто реалістичні, реалістично-алегоричні та реалістичні з символічними елементами, що приходять на зміну символічним і символіко-алегоричним формам Середньовіччя. Це не означає, що символічні образи зникають в усіх творах Відродження – ми вже зазначали, що процеси, які відбуваються у межах цього періоду відзначаються своєю складністю й нелінійністю, особливо стосовно мистецтва Північного Відродження, про яке ще буде йти мова. Символічні елементи можуть також бути присутніми у вигляді другорядних і додаткових деталей навіть у суто реалістичному творі, про що дуже ґрунтовно і розгорнуто пише О. Лосев у своїй роботі "Символізм та реалістичне мистецтво", проєкції якої є абсолютно доречними у плані розгляду мистецтва Відродження. Реалістично-алегоричні й суто реалістичні ж образи, у переважній більшості превалюють у ренесансному мистецтві Італії, підґрунтя якого закладає науково-раціоналістична художня теорія цього періоду, в основі якої лежать вже не теологічні догмати, а досягнення тогочасних наук.

Вже у період раннього Ренесансу італійські художники, окрім своєї образотворчої діяльності, зверталися до теоретичного обґрунтування нових наукових підходів до живопису, свідченням чого є трактат П'єро делла Франческа "Про живописну перспективу", в якому він "формулює "математично точний образ лінійної перспективи", першим уособленням якої є вже "Трійця" Мазаччо" [2, 13]. Про значення числа й математичного обрахунку згадує у своєму "Трактаті про архітектуру" й Антоніо Аверліно Філарете.

Провідного значення у цей період набувають твори Леона Баттіста Альберті, що у роботах "Про живопис", "Про зодчество", "Про статую" закладає науково-математичне підґрунтя розуміння мистецької гармонії, ритму, пропорції та симетрії, вважаючи, що "вища краса є нічим іншим, як цілісним співвідношенням частин, (...) краса і гармонія проникнуті й утворені числом, що вони – продукт Розу-

му, божественного або людського" [1, 255]. Антично-міметичні принципи наслідування природі Альберті проповідує у своєму трактаті "Про живопис", що закладає основи реалістичного відображення навколишньої дійсності.

Звернення до математичних принципів "золотого перетину" в мистецтві відбувається також у трактаті Луки Пачолі "Про божественну пропорцію". На думку Петрарки, живопис повинен спрямовувати людину на споглядання краси природи, що є витвором Творця цього світу. Піко делла Мірандола, на думку Лосєва, у своєму відношенні до мистецтва коливається між антропоцентризмом та принципами античного неоплатонізму, що відзначається легкістю, невимушеністю – тобто, світськістю.

Тяжінням до реалістичної або реалістично-алегоричної образності й реалізації античних художніх принципів відзначені твори таких митців раннього італійського Відродження як Мазаччо, Донателло, Брунелескі, Ботічеллі тощо. Роботи Сандро Ботічеллі, з одного боку, тяжіють до індивідуалістично-реалістичної образності, створюючи притаманні саме йому образи витончених, білокорих жінок, а, з іншого боку, містять значний пласт алегорій. На картині "Весна" усі жінки, у тому числі й три грації, зображені вагітними, вони виступають алегоріями відродження природи із приходом тепла, а також відсилають нас до античного поетичного сюжету Овідія. Лосєв, вбачаючи неоплатонічні ознаки у творчості Ботічеллі, акцентує увагу на тому, що "платонічні гуманісти ренесансу розглядали трьох грацій не просто як "світу" Венери, відповідно до міфологічних джерел, а як три її обличчя, три іпостасі, "єдністю" яких є сама Венера. При цьому традиційні імена Аглая, Евфросіна, Талі замінювались на інші, що безпосередньо вказували на їх тотожність із Венерою, "краса", "любов", "насолада" або "краса", "любов", "цнотливість" [1, 331].

Культура високого Відродження лише зміцнює науково-раціоналістичну основу мистецької практики, перетворюючи художників на титанів художньої думки, що вміщували у собі неймовірні творчі й наукові здібності. Пріоритет візуального образу був настільки значним, що він не тільки виступав на "рівних" із культурою слова, а й претендував на більш провідну роль, свідченням чого є виведення Леонардо да Вінчі живопису на рівень науки, що стоїть навіть вище філософії. Слідом за античними прихильниками теорії мімезису, Леонардо у своїх теоретичних нотатках пропонує митцям наслідувати природі, уподібнюючи художника дзеркалу, що максимально реалістично подає нам картину реальної дійсності. Ґрунтовне знання анатомії, наукова обізнаність у сфері точних дисциплін, дає можливість Леонардо створювати надзвичайно реалістичні, але, у той же час, одухотворені образи, у вигляді вторинних і фонових елементів яких можуть проступати певні символи та алегорії, що, загалом, не впливають на стрижневу реалістичну спрямованість його художніх образів. "Набагато ближче стоїть Леонардо до Аристотеля. Спільне між ними – любов до конкретного, відкритий погляд на світ" [1, 434].

На противагу цьому, інший титан Відродження – Мікеланджело, на думку Лосєва і Пановського, більше тяжіє до неоплатонізму. "Твори Мікеланджело відображають неоплатонічний світогляд не тільки у формі й мотивах, але також в іконографії та змісті... Мікеланджело звертається до неоплатонізму в своїх пошуках зримих символів людського життя й долі, як він їх переживав" [1, 442], хоча, на нашу думку, він також максимально спрямований (особливо у першій половині свого творчого шляху) на повнокровну й реалістичну передачу всіх нюансів людського тіла, що базується на ґлибокому знанні анатомії й точних наук. Античні образи кремезних атлетів стають характерною ознакою творів митця, у своїй іноді гіперболізованій формі закладаючи основи майбутнього маньєризму.

У період пізнього Відродження в Італії на базі вже існуючих протиріч всередині художнього процесу, пов'язаних із кризою індивідуалізму, певного розуміння обмеженості лише реалістичної образності, відбувається зародження маньєризму, який відома українська дослідниця у сфері образотворчого мистецтва Ю. В. Романенкова розглядає у надзвичайно більш широкому контексті як категорію, що не прив'язана до конкретного історичного періоду. "Маньєризм у даному контексті – це категорія "наскрізна", позачасова. Із часом термін "маньєристичний" став синонімом поняття "кризовий" по відношенню не тільки до перехідної епохи, але й до зламної фази того чи іншого стилю або напряму в художній культурі. Власне, маньєризм у більш широкому розумінні – це стан епохи, стилю або окремо взятої особистості, яке можна назвати відлунням, хворобливим відгуком на те, що відбувається навколо, на крах ідеалів і зячу порожнечу" [3, 24]. Як зазначалося, вже у творчості Мікеланджело відчувались мотиви назрівання внутрішньої незадоволеності раціоналізовано-реалістичною образністю, що у подальший маньєристичний період реалізується у схильності митців до символізму й алегоризму. Зародження маньєризму відбувається в Італії, але символіко-алегоричні тенденції цього напряму більш повномасштабно розгортаються у творчості митців Північного Відродження. "Із італійських маньєристів можна назвати Я. Понтормо, Дж. Б. Россо, А. Бронзіно, Ф. Парміджано, Ф. Приматіччо, П. Тібальді, Б. Челліні, Б. Амманаті, Дж. Вазарі, Б. Буонталенті, із французів – майстрів школи Фонтенбло, із нідерландців А. Блумарта, Х. Гольциуса, Ф. Флоріса і Брейгеля Старшого, а із іспанців – відомого Ель Греко. Раніше маньєристичним художнім методом користувався нідерландець Ієронім Босх" [1, 467]. Маньєристичні тенденції продовжували своє існування в Європі практично до початку XVII ст. Як зазначає О. Бенеш, Дж. Б. Россо, а згодом і Я. Понтормо, наслідуючи прийомам Мікеланджело, художники-маньєристи роблять фігури своїх персонажів максимально видовженими, нематеріально-спірітуалізованими, у своїй нереалістичності символічно спрямованими до небес.

Отже, ми можемо зазначити, що зміна культурно-світоглядної парадигми, що відбувається у добу Відродження, стає потужним поштовхом для повномасштабного розгортання трансформаційних процесів у лоні образотворчого мистецтва, що на італійських теренах характеризуються відмовою від символічного способу передачі внутрішнього змісту художнього образу на користь міметичних, наближених до реалій візуалізацій. Звернення до людської тілесності, застосування перспективи, а також орієнтація на раціоналістичні досягнення тогочасних наук остаточно відокремлюють італійське мистецтво від сакрального середньовічного символізму, відкриваючи нові перспективи його розвитку в просторі європейської культури.

Література

1. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1998. – 750 с.
2. Панофский Э. Перспектива как "символическая форма". Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 336 с.
3. Романенкова Ю. В. Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Ю. В. Романенкова. – К.: Химдзест, 2009. – 276 с.

References

1. Losev A. F. Estetika Vozrozhdeniia. Istoricheskii smysl estetiki Vozrozhdeniia / A. F. Losev. – M.: Mysl', 1998. – 750 s.
2. Panofskii E. Perspektiva kak "simvolicheskaiia forma". Goticheskaiia arkhitektura i skholastika / E. Panofskii. – SPb.: Azbuka-klassika, 2004. – 336 s.
3. Romanenkova Iu. V. Mirovozzrencheskie universalii periodov Stilwandlung v mirovom khudozhestvennom protsesse / Iu. V. Romanenkova. – K.: Khimdzhest, 2009. – 276 s.

УДК 1(091)(470)

Волосатова Мария Александровна
аспирантка кафедры культурологии и кино-,
телеискусства Луганского национального
университета им. Тараса Шевченко
e-mail: mariyaaa24@yandex.ru

ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕПЦИЙ ТРУДА И СОБСТВЕННОСТИ В ФИЛОСОФИИ Н. А. БЕРДЯЕВА

Статья посвящена выявлению особенностей философских взглядов Н. А. Бердяева на проблему труда и собственности в ранний период творчества философа, прослежено их дальнейшее изменение и развитие. Данные концепции рассмотрены в контексте критики философом социализма и капитализма. Раскрываются религиозные и духовные основы труда и собственности, творческий характер труда и его качественная иерархия. Выделен способ выхода из кризиса, предложенный философом.

Ключевые слова: труд, хозяйство, собственность, социализм, капитализм.

Волосатова Марія Олександрівна, аспірантка кафедри культурології та кіно-, телемистецтва Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка

Еволюція концепцій праці та власності у філософії М. О. Бердяєва

Стаття присвячена виявленню особливостей філософських поглядів М. О. Бердяєва на проблему праці та власності в ранній період творчості філософа, простежена їх подальша зміна і розвиток. Концепції розглянуті в контексті критики філософом соціалізму й капіталізму. Розкриваються релігійні та духовні основи праці та власності, творчий характер праці та її якісна ієрархія. Виділено спосіб виходу з кризи, запропонований філософом.

Ключові слова: праця, господарство, власність, соціалізм, капіталізм.

Volosatova Maria, postgraduate student of Luhansk Taras Shevchenko National University
The evolution of the concept of work and property in N. A. Berdyaev's philosophy

The article is concerned with revelation of specialty of philosophical view of N.A. Berdyaev to a question of work and property during their evolution. The view of the work and property problem at an oeuvre of philosopher was investigated and further changes and development were retraced. Actual conceptions are put in context of comment of socialism and capitalism by Berdyaev. Revealed religious and spiritual foundations of work and property, the creative nature of the work and its quality hierarchy. Highlighted the way out of the crisis proposed by the philosopher.

Keywords: work, economy, property, socialism, capitalism.

Сегодня, в условиях глобального экономического и политического кризиса, в котором оказалось общество, актуализируется проблема поиска новых взглядов на экономические процессы, политическую сферу жизни, а также на хозяйственную жизнь в целом. Современная экономика нацелена